

L'émotion des fausses promesses. Récits et langue bibliques dans la poésie de Rutger Kopland

*De ontroering van valse beloften. Bijbelverhalen en bijbelteksten in de poëzie van
Rutger Kopland*

Ad Zuiderent

Traducteur : Marian van Zaanen



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1955>

DOI : 10.4000/germanica.1955

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1996

Pagination : 143-170

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Ad Zuiderent, « L'émotion des fausses promesses.

Récits et langue bibliques dans la poésie de Rutger Kopland », *Germanica* [En ligne], 19 | 1996, mis en ligne le 06 juin 2013, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1955> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1955>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

L'émotion des fausses promesses. Récits et langue bibliques dans la poésie de Rutger Kopland

De ontroering van valse beloften. Bijbelverhalen en bijbelteksten in de poëzie van Rutger Kopland

Ad Zuiderent

Traduction : Marian van Zaanen

- 1 Malgré le courant de déconfessionnalisation et le recul des églises, la place de la Bible comme source d'inspiration de la littérature néerlandaise s'est, depuis les années 60 de ce siècle, plutôt développée au lieu de se réduire. Il semble que pour des auteurs comme Jan Wolkers, Maarten't Hart, J.M.A. Biesheuvel et Jan Siebelink, qui tous ont fait leurs débuts entre 1960 et 1975, le recours à la langue et aux thèmes bibliques soit un moyen de prendre du recul dans leur œuvre par rapport au milieu calviniste où ils ont grandi.
- 2 La lecture à voix haute de la Bible – rituel familial quotidien dans les milieux calvinistes orthodoxes – leur a offert une initiation précoce et intensive à un certain nombre de formes littéraires et de grands thèmes. Ainsi, Jan Wolkers a constaté que la lecture de la Bible pratiquée jusqu'à sa 17^e année, âge où il a quitté la maison familiale, ne l'avait pas tant édifié sur le plan spirituel qu'elle ne l'avait sensibilisé aux lois de la dramaturgie, de la poésie et du dialogue, initié à un éventail de formes littéraires et de comportements humains¹.
- 3 Depuis, le rôle déterminant de la langue et de la thématique bibliques a également été signalé par les historiens de la littérature récente des Pays-Bas (Goedegebuure 1993a). Ainsi, ces dernières années, on s'intéresse à la représentation littéraire de personnages bibliques (Goedegebuure 1993b), au rôle des interrogations religieuses dans l'œuvre d'auteurs qui, à la suite de Gérard Reve, ne considèrent pas la religion comme une affaire classée, tels Andreas Burnier, Frans Kellendonk et Oek de Jong, (Goedegebuure 1989), et à l'image de Dieu proposée par des auteurs individuels, comme Gerrit Krol (Zuiderent 1995).

- 4 Si la poésie – en particulier celle de Gerrit Achterberg et – de nouveau – de Gérard Reve – joue de temps à autre un rôle dans ces réflexions, c'est le plus souvent la prose qui y occupe une place centrale. Ainsi en est-il dans le panorama très documenté que Jan Brokken a réalisé en 1981 et qui traite de la popularité d'auteurs comme Wolkers, 4t Hart et d'autres. Brokken voit un lien direct entre le succès de ces écrivains et la façon dont ils ont su intégrer l'héritage calviniste. De même que Maarten 't Hart, il considère que les auteurs de religion réformée mettent à nu quelque chose de l'âme hollandaise, 't Hart lui raconte qu'il reçoit chaque jour 6 à 12 lettres de lecteurs qui parlent de la foi. « Non pas des émotions amoureuses que je décris ni de ma perception de la nature ou de la musique, non, de la foi et de tous les problèmes qui s'y attachent. Des problèmes qui préoccupent des centaines de milliers, si ce n'est des millions de personnes dans ce pays, mais qui n'ont été clairement formulés que ces dix ou vingt dernières années » (Brokken 1993 : 95).
- 5 La vie et l'œuvre du poète Rutger Kopland (*1934) s'inscrivent jusqu'à un certain point dans cette tendance. C'est pourquoi, lorsqu'en mars 1986 la station de télévision inter-églises protestante IKON consacra une série de programmes à la naissance et au développement de la littérature dans la mouvance du monde calviniste, Kopland fut convié à y prendre la parole². Lui aussi est issu d'un milieu protestant, son œuvre en présente également des traces tant par le choix des mots que par la thématique et, tout comme Wolkers, il a déclaré que le calvinisme de son enfance et la Bible lui avait révélé la force et la puissance du mot et que la Bible avait été sa plus grande influence littéraire (Roggeman 1972 : 4).
- 6 Dans le cas de Kopland ce calvinisme n'était ni sévère ni exagérément orthodoxe, mais il y avait dans sa famille – comme il l'a déclaré en 1989 à Kees van Domselaar – « un grand respect pour la Parole. Car enfin, Dieu s'était prononcé sur notre existence, sur le monde et sur tout ce dont nous ne pouvions pas parler » (van Domselaar 1989). L'œuvre de Gerrit Achterberg lui avait ensuite révélé la possibilité de faire de cette langue de la poésie : « Achterberg [...] m'a fait comprendre que pour décrire le mystère que Dieu représentait alors encore pour moi, on pouvait utiliser ses propres mots, que la Parole était à nous, pas à la Bible ou à une autre instance. Cela m'émouvait profondément qu'il emploie ces mêmes mots qu'on m'avait imposés dans ma jeunesse, qu'on puisse travailler avec ces mots au lieu de les laisser sous vitrine, dans un meuble élégant dont il fallait se tenir à distance. » (van Domselaar 1989)
- 7 En tout état de cause, lorsqu'en 1966 parut son premier recueil, *Onder het vee* [Parmi le bétail], Kopland ne fut pas – comme Wolkers quelques années auparavant – immédiatement identifié à un milieu calviniste d'origine. Son œuvre ne fit pas davantage naître dans les cercles protestants des discussions comme celles dont faisait l'objet l'œuvre de Wolkers au cours de ces années-là³. Ce que le public appréciait surtout, c'était le ton de mélancolie, la qualité émotionnelle, la simplicité et l'ironie qui caractérisaient sa poésie. On peut même se demander si la remise en question de certitudes religieuses par le biais d'une variation de l'histoire du paradis terrestre fut réellement discernée comme un thème majeur de ce recueil.
- 8 Ce n'est souvent qu'à la lumière d'œuvres ultérieures que se révèle l'essence des premières œuvres. C'est pourquoi on ne peut reprocher aux lecteurs de Kopland d'avoir, en 1966, remarqué en tout premier lieu combien son emploi de la langue s'écartait de celui qui était en usage à l'époque dans la poésie néerlandaise. Face à l'exubérance verbale du « *Beweging van Vijftig* » (« Mouvement de Cinquante ») et au

réalisme dépourvu d'émotion des « Zestigers » (représentants des années 60), son ton de conversation calme, l'utilisation de mots de tous les jours, et l'attention qu'il accordait aux émotions primaires avaient certainement de quoi surprendre. Cet intérêt pour les émotions était d'ailleurs explicable de la part d'un psychiatre, qui plus tard (sous son propre nom, R.H. van den Hoofdakker) allait écrire dans un essai sur la psychiatrie : « Ce qui me préoccupe ce n'est pas la crainte que nos émotions ne parlent plus, mais c'est le fait qu'elles puissent parler une langue où on ne les retrouve pas, c'est cela qui m'inquiète » (van den Hoofdakker 1976 : 23). Quoique présentés comme une observation relevant du domaine de la psychiatrie, ces mots peuvent aussi être interprétés comme une assertion poétique.

- 9 En dépit de son attention pour les émotions en poésie, la poétique formelle de Kopland est à maints égards apparentée à celle de nouveaux réalistes, tels Bernlef et Schippers, de sorte qu'il semble s'agir d'une dissemblance plus relative que fondamentale⁴. Ainsi, en 1969, il commence un entretien par des propos qui paraissent davantage relever des conceptions du nouveau réalisme, orienté sur l'expérience de la réalité du quotidien, que d'une prise de position par rapport à des certitudes religieuses : « Selon moi, le poète doit traiter de choses allant de soi dans la réalité quotidienne. La poésie doit dépasser ces évidences, faire voir les choses d'une façon nouvelle, de sorte que les yeux se dessillent. De sorte qu'on voie autre chose que ce qu'il convient de voir, que ce qu'on a appris à voir » (van Marissing 1971 : 161).
- 10 Ce n'est qu'après coup qu'il est possible de voir dans cette préférence pour l'expérience de la réalité, par delà les visions préalablement acquises, la formulation d'une position sciemment antireligieuse et antimétaphysique. Mais le ton souvent amical des poèmes et l'ironie qu'ils contiennent ont longtemps masqué cet aspect. De plus, si dans le premier recueil de Kopland les notions religieuses occupent une place importante, elles sont bien moins présentes dans les recueils suivants. Ou plutôt elles sont enveloppées d'une ironie bienveillante, comme dans « Verhaaltje voor jullie » [*Petite histoire pour vous*], dans *Het orgelt je van yesterday* [*Le petit orgue de yesterday*] (1968) et « De macht van het evangelie » [*La force de l'évangile*], dans *Ailes op de fiets* [*Tout à bicyclette*] (1969). Le premier de ces poèmes met en scène deux lutins qui étaient si petits « qu'ils ne croyaient pas en l'homme, seulement un peu en dieu ». Le second poème décrit, dans un crescendo désopilant, un conflit à la porte d'entrée entre l'auteur et une sorte de témoin de Jehova, qu'il maintient sur le seuil avec une ironique dévotion.
- 11 Compte tenu de tout cela, les lecteurs de Kopland et ses critiques pouvaient facilement perdre de vue l'importance des références au Paradis dans son premier recueil. Si l'on discernait toute la portée de cet épisode en tant que source d'inspiration de l'ouvrage, alors on l'expliquait surtout dans un sens traditionnel, comme un désir nostalgique de retrouver un paradis perdu, de ressusciter le monde désormais inaccessible d'avant le péché originel⁵. Nostalgie qui, en outre, n'a pas semblé jouer de rôle plus tard, puisque dans les quatrième et cinquième recueils, par exemple, *Wie wat vindt heeft siecht gezocht* [*Celui qui trouve a mal cherché*] (1973) et *Een lège plek om te blijven* [*Un endroit vide où demeurer*] (1976), la langue et la thématique bibliques ont disparu.
- 12 Ce n'est que lorsque parut son sixième recueil, *Al die mooie beloften* [*Toutes ces belles promesses*], qu'il devint manifeste que la substance de la poésie de Kopland se rattache à une opposition aux conceptions religieuses de son milieu d'origine. Plus d'un critique, d'ailleurs, a vu ce recueil plutôt comme un tournant dans son œuvre que comme une explicitation de ce qui avait déjà, dans le premier recueil, une place essentielle. Ainsi,

en 1981 encore, le critique flamand Lionel Deflo considérerait-il que ce n'est que dans *Al die mooie beloften* que la thématique du souvenir et du désir de sécurité fait place à la volonté de décider souverainement de sa propre voie (Deflo 1981/340). Point de vue dont Kopland est responsable en ce sens que dans le journal qu'il a intégré au recueil sous le titre « Over het maken van een gedicht » [*De l'écriture d'un poème*], il commente les réactions suscitées par ses poèmes précédents, mais non ces poèmes eux-mêmes.

- 13 Dans ce journal il règle ses comptes avec le malentendu tenace selon lequel le paradis représenterait pour lui un idéal. Pensant à ses motivations pour écrire, il note le 12 février 1977 :

Tout le monde croit voir dans ma poésie le regret du paradis perdu, l'aspiration à le retrouver, la porte fermée derrière laquelle il y a ce paradis. Ah oui ? Eh bien, ce n'est pas le passé que je recherche, c'est l'expérience [...] et l'expérience est une chose actuelle. Pour moi le paradis est un arbre sous lequel se trouvent un homme et une femme et, au-dessus, quelqu'un qui voit ce qu'ils font, sait ce qu'ils vont faire... le scénario de leur vie est écrit. Être connu de cette manière revient à n'être personne, être dans l'ombre de quelqu'un d'autre, rien de plus. Suivre un plan de vie qu'on n'a pas soi-même conçu. [...] Je ne veux pas qu'on me connaisse, je veux être perpétuellement quelqu'un d'autre. [...] Il s'agit de se libérer du paradis clos, il s'agit de savoir ce qu'il y a au-delà de la porte. Il s'agit d'antimysticisme. (Kopland 1978 : 39.40)

- 14 Comme alternative au paradis qu'il refuse, Kopland crée de façon répétée dans ses poèmes un paradis sans métaphysique qui est un état naturel sans supériorité des uns sur les autres. L'alternative poétique de Kopland au paradis biblique est un monde dans lequel on est toujours un autre, dans lequel par exemple homme et animal peuvent sans peine se métamorphoser l'un en l'autre et où l'homme peut être agneau sans qu'un berger soit nécessaire.
- 15 En une autre occasion, je me suis longuement penché sur cette question et, dans ce contexte, sur le rôle crucial du Psaume 23, que Kopland cite et transpose de toutes sortes de manières (Zuiderent 1994). Dans ce qui va suivre je me limiterai au rôle de la langue et des notions bibliques dans les deux premiers recueils *Onder het vee* et *Het orgeltje van yesterday*. Pour étayer ma position selon laquelle les images et idées de cette époque sont restées vivantes pour Kopland, j'examinerai enfin un poème récent : « De moeder het water » [*La mère l'eau*]. Le fait que cette étude m'amène à me référer continuellement au Psaume 23 démontre la cohérence de Kopland à cet égard.
- 16 Le titre *Onder het vee* suggère l'idée d'un monde charmant et naturel, impression renforcée par les scènes domestiques qui abondent dans les poèmes : une mère borde son enfant, un couple s'assoit sur un banc de jardin par une douce soirée, un vieil homme et un jeune homme font une partie de billard, on rencontre un touriste dans un pays très estival, des gens pique-niquent dans un pré, etc. L'un des poèmes s'intitule « Pastorale », un autre « Harmonie », un troisième « Eden ». Ailleurs, l'idée de douceur est suggérée par l'emploi de diminutifs : « Verhaaltje » [*Historiette*], « Fragment van een sprookje » [*Fragment d'un conte de fée*]. L'ambiance, bien souvent, semble lyrique⁶.
- 17 Mais le premier poème du recueil, au titre biblique « Een psalm », introduit tout de suite un ton d'impuissance : impuissance à vivre dans le paradis, impuissance à reprendre à son compte les certitudes d'une génération précédente, impuissance à se décharger de ses problèmes auprès d'une instance supérieure. Le texte se présente ainsi :

De grazige weiden de rüstige wateren
op het behang van mijn kamer
ik heb geloofd als een bang kind
in behang

als mijn moeder voor mij gebeden
had en mij weer een dag langer
vergeven was bleef ik achter
tussen roerloze paarden en koeien
te vondeling gelegd in een wereld
van gras

nu ik opnieuw door gods landerijen
moet gaan vind ik geen schrede
waarop ik terug kan keren, alleen
een kleine hand in de mijne
die zich krampt als de geweidige lijven
van het vee kreunen en snuiven
van vrede.

Les prés d'herbe fraîche les eaux tranquilles
sur le papier peint de ma chambre
enfant apeuré, j'y ai cru
au papier peint

lorsque ma mère avait prié
pour moi et que j'étais absous
pour un jour de plus, je restais seul
entre les chevaux et les vaches immobiles
enfant abandonné dans un monde
d'herbe

maintenant que je dois retourner
dans les domaines de dieu je ne trouve pas de
chemin
sur lequel revenir, seulement
une petite main dans la mienne
qui se cramponne quand les corps puissants
du bétail gémissent et soufflent
de paix.

- 18 Le premier vers est textuellement emprunté au début du Psaume 23 : « Le Seigneur est mon berger, je ne manque de rien, / Sur des prés d'herbe fraîche il me fait reposer, / Il me mène vers les eaux tranquilles, / et me fait revivre »⁷. Dans ce poème se mêlent de façon très raffinée les paroles de ce psaume et les images du monde de l'enfance. L'enfant ne comprend les paroles bibliques que par rapport aux dessins du papier peint de sa chambre. Cela signifie que les paroles n'ont pas de fondements, comme une maison, mais sont tout au plus appliquées, comme du papier peint. Les prières de sa mère et l'amalgame du Psaume 23 et du papier peint ont apporté à l'enfant non pas la paix, mais la crainte.
- 19 Une génération plus tard rien n'a changé. Car l'enfant devenu adulte assiste à la crainte de son propre enfant dans le même environnement paradisiaque de bétail et de

« domaines de dieu ». Les paroles et les prières de jadis ne l'ont pas aidé à trouver sa voie. C'est seul qu'il doit la trouver.

- 20 Pour relativiser les références bibliques contenues dans ce poème, Kopland a certes fait remarquer que ces notions, en définitive, ne sont que la formulation d'une thématique psychologique : « C'est l'idée – rêve ou mythe – d'être venu de quelque part, d'un endroit où c'était bien, tandis qu'avec l'éveil de la conscience (au moment où l'on va savoir où on est et qui on est) une distinction commence à se faire entre soi-même et le monde. Alors le rêve a déjà disparu et c'est le réveil, et on se sait rejeté ; mais c'est comme s'il y avait eu une situation où l'on était parfaitement inclus. Une sorte de terre promise, mais en sens inverse, une attente d'avenir à l'envers, pourrait-on dire. » (van Deel 1980 : 27)

- 21 Cependant cette généralisation psychologique ne peut dissimuler que Kopland utilise des notions bibliques, comme ce sera le cas dans quelques-uns des poèmes suivants. Ainsi, lorsque dans « Harmonie » il est « moi le père », qui voit « comment vont toutes choses / comme elles vont sous le soleil », il établit un parallèle de syntaxe et de contenu avec « Dieu le père », qui lui aussi voit tout et fait écho aux paroles de l'Ancien Testament par lesquelles l'Ecclésiaste désigne le lieu où les gens poursuivent en vain leurs buts (« sous le soleil »). De même, dans « Wandeling met B » [*Promenade avec B*], il attribue à Tentant le rôle d'une instance supérieure :

Ze zegt dat is de wind
en ze wijst naar het wuivende gras
en van een lichte piek op de weg
zegt ze dit is de zon
alsof ze de schepping begon
[...]

Elle dit c'est le vent
et elle désigne l'herbe qui s'agite
et d'une zone éclairée sur le chemin
elle dit c'est le soleil
comme si elle commençait la création
[...]

- 22 À la différence de l'enfant dans « Een psalm », l'enfant de ce poème n'a pas de crainte et elle est sans préventions : elle sait maîtriser les éléments au moyen de la langue et les rendre neufs. Grâce à son innocence, elle peut être comme un dieu primitif. Le père se rend compte que lui ne le peut pas. Demeuré dans « Een psalm » inaccessible à la certitude religieuse de sa mère, il est maintenant devenu inaccessible à l'innocente capacité enfantine à créer.
- 23 Ainsi il y a dans *Onder het vee* plus d'un poème qui, de manière presque idyllique, se réfère à la disparition des valeurs religieuses. Certains renvoient clairement au paradis perdu : « Eden » par son titre est le plus évident, mais il y a aussi, par exemple, « Afscheid van een land » [*Adieu à un pays*] et « Onder de appelboom » [*Sous le pommier*].
- 24 Le pommier de ce dernier poème, sous lequel deux amoureux s'asseoient sur le banc du jardin, à la fin d'une journée particulièrement douce, semble venir du paradis. Mais, à la différence du récit biblique, ce n'est pas l'homme qui va quitter ce paradis, mais Dieu. C'est ce que l'on peut déduire de ces lignes :

en later hoorde ik de vleugels
van ganzen in de hemel
hoorde ik hoe stil en leeg

het aan het worden was

gelukkig kwam er iemand naast mij
zitten, om precies te zijn jij
was het die naast mij kwam
onder de appelboom, zeldzaam
zacht en dichtbij
voor onze leeftijd.

et plus tard j'entendis voler
des oies dans le ciel
j'entendis combien tranquille et vide
il se faisait

heureusement quelqu'un vint s'asseoir
près de moi, pour être précis, c'est toi
qui vins à mes côtés
sous le pommier, étrangement
doux et proche
pour notre âge.

- 25 Ici le pommier n'est pas source de faute et de châtement. C'est, au contraire, le lieu où l'on constate à quel point il est doux que le vide en train de s'installer dans le ciel soit suivi du bonheur de l'amour terrestre. Ce qui dans la Bible équivaut à l'abomination, le péché originel, est vu ici sous l'angle agréable de la liberté de l'être.
- 26 Exprimé par d'autres mots, un message similaire apparaît dans le poème qui fait le plus explicitement référence au paradis : « Eden ». Le paradis y est comparé aux jardins d'un hameau, d'où, à l'heure où le soleil est haut dans le ciel, on ne perçoit d'autre bruit que le choc assourdi des pommes qui tombent des arbres. La scène est vue en perspective par quelqu'un qui contemple tout cela d'un point élevé, d'une digue, un verre de bière à la main : une sorte de « moi le père » donc, même s'il n'y a pas d'enfants dans ce poème. À l'instar du Créateur, ce spectateur voit que cela est bien. La sobriété du ton ne peut voiler que ce poème donne une image renversée du paradis biblique : bien qu'elles réfèrent au péché originel, ces pommes qui tombent n'apportent pas la mort, mais sont au contraire « la seule manifestation de vie ». Le fait qu'elles tombent « dans l'herbe entre les grossières chemises immobiles, comme mortes » peut aussi être vu comme un retournement du récit de la chute : s'il est vrai qu'Adam et Ève ne peuvent continuer à vivre que vêtus, les vêtements dans « Eden » sont évocateurs de mort. Ce poème implique aussi que pour Kopland le paradis n'a pris vie que lorsqu'il fut question de pommes et que la créature humaine s'est soustraite aux commandements divins.
- 27 C'est une attitude comparable que l'on retrouve dans « Afscheid van een land » [*Adieu à un pays*]. Dans ce poème, le pays – ou plutôt le paysage – dont on prend congé se compose de montagnes impressionnantes, d'une rivière et d'un hameau. Tout comme dans « Eden », le narrateur a une vue plongeante sur le hameau. Mais ce qu'il observe cette fois ce n'est pas la chute des pommes, ce sont des êtres – quelques chevaux et un jeune paysan – que le village accueille et sur lesquels il se referme. Le narrateur n'a pas accès à ce monde clos sur lui-même, mais cela ne l'angoisse pas. En termes qui de nouveau rappellent le récit du paradis terrestre et de la chute il décrit son départ de ce lieu.

niet dat je dan wordt verstoten
niet dat je dan wordt verdreven

je loopt over de brug
 en stapt extra voorzichtig
 ove een slapende hond in de zon.

non qu'on en soit exclu
 non qu'on en soit chassé
 on franchit le pont
 et on enjambe avec beaucoup de précaution
 un chien qui dort au soleil.

- 28 Le départ du paradis n'est donc pas un exil, mais un acte librement choisi, sans rien de pathétique et par lequel on ne dérange personne. Il semble en outre que Kopland demande au lecteur de ne pas avoir d'arrière-pensée symbolisante : « il ne faut pas réveiller les chiens qui dorment » (expression qui se dégage de la phrase finale) signifie en néerlandais qu'il ne faut pas s'attirer d'ennuis inutiles. Celui qui quitte le paradis le fait de sa propre initiative et pour son propre compte ; personne n'a besoin de le suivre. On ne doit donc pas non plus lui en faire grief si l'on n'est pas soi-même capable de choisir une vie autonome.
- 29 L'hypothèse que cette conception de Kopland, au nom de laquelle le choix de l'un n'est pas nécessairement le choix de l'autre, est une notion à laquelle il est resté fidèle jusqu'à ce jour, et non pas le produit de circonstances, cela se vérifie dans le poème récent « De moeder het water », sur lequel je reviendrai.
- 30 « J'habiterai dans la maison du Seigneur / pour la durée de mes jours. » Telles sont les paroles finales du Psaume 23. C'est pourquoi on peut de nouveau établir un lien entre ce psaume et deux autres poèmes du recueil *Onder het vee*, « Pastorale » et « Toerist in kathedraal », qui ont pour sujet un bâtiment religieux. Dans les deux cas, l'église est vue par un étranger. Étranger au sens propre – quelqu'un qui se trouve là en tant que touriste – et au sens figuré – quelqu'un qui n'est pas (ou plus) à l'aise dans le voisinage d'une église.
- 31 À première vue l'Église occupe une position neutre dans « Pastorale », qui esquisse le tableau d'une petite église aux murs roses, d'un prunier du Japon dont les fleurs se déposent sur les tombes et d'un clocher qui porte l'inscription : « Ici j'apporterai la Paix dit le Seigneur ». Mais dans les mots tout simples que Kopland utilise pour dépeindre cette ambiance se cache un double sens. Des couleurs de la nature et de celles de l'église il précise qu'elles *jurent* (vloeken) presque entre elles, verbe qui en néerlandais concerne aussi bien le manque d'harmonie des rapports de couleurs que le blasphème. Après le perversissement dans d'autres poèmes du Psaume 23 et de l'histoire du paradis terrestre, il devient manifeste que le narrateur, et à travers lui le poète, ne désire pas être associé au charme d'une petite église entourée d'arbres en fleurs.
- 32 De plus, le monde pastoral que dépeint ce poème forme une communauté aussi repliée sur elle-même que celle du hameau de « Afscheid van een land ». Entre la première strophe, qui campe la petite église au milieu des fleurs et la strophe finale, relative à l'inscription du clocher, se trouve la strophe qui concerne la vie et la mort des habitants de ce village ou hameau :
- de pasgeboren boeren zijn ooit gedoopt
 als vierkante rozenkavaliërs voeren ze
 af in de huwelijksboot, als dode renteniers
 genieten zij hun laatste graniëten kredieten hier

les paysans nouveaux-nés ont reçu le baptême

comme des chevaliers à la rose vigoureux ils se sont engagés
sur les voies du mariage, comme des rentiers morts
ils jouissent de leur dernier crédit de granit ici.

- 33 La vie s'écoule en ce lieu selon des lois fixes, contre lesquelles personne ne s'est jamais insurgé. Mais les promesses d'éternité ne sont rien de plus qu'un « crédit de granit », solide et inaltérable comme le granit, et tout aussi mort. Ce n'est pas dans l'éternité de Dieu qu'ils vivent mais seulement comme noms sur une pierre. La répétition au début de la dernière strophe du mot *ici*, qui termine aussi la seconde strophe, oriente la lecture en ce sens que l'inscription « Ici j'apporterai la paix » ne doit plus être vue comme une promesse de paix à l'endroit où ces croyants se rassemblent, c'est-à-dire dans l'église, mais comme une promesse de paix à cette place où un étranger peut confronter son scepticisme à l'image idyllique. Si ce poème n'est pas ouvertement sacrilège, il n'en est pas moins implicitement séditieux.
- 34 Tout aussi trompeuse est la scène idyllique du poème « Toerist in Kathedraal » : dans un pays étranger, quelqu'un pénètre dans une cathédrale et, à cet instant, un orgue se fait entendre et des prêtres se mettent à chanter. Puis, au travers des vitraux, on voit le soleil se coucher. Pur bonheur touristique donc. Mais aussi séduisante que puisse paraître cette expérience, Kopland nous fait comprendre par le choix des mots et des expressions que cela, justement, est étrange et désagréable. Le titre l'annonce : le visiteur est un étranger, un touriste, et les deux premières strophes du poème nous renseignent sur ses impressions : la surprise de l'orgue et des chants n'est plaisante qu'au début, dans la clarté incertaine. Par les premiers mots déjà « Je croyais avoir de la chance », Kopland indique que ce qui semblait d'abord agréable, finalement ne l'est pas.
- 35 En réalité c'est la chose suivante qui se passe : le touriste vient de l'extérieur, du grand soleil, et il pense un instant – parce qu'à l'intérieur il ne pouvait encore rien distinguer – que les voix qu'il entend viennent de nulle part. Mais non seulement cela n'est pas le cas, mais de plus, habillé de vêtements d'été comme il l'est, il a bientôt froid. De la lumière du soleil il est dit en outre que « dans les vitraux / elle mourut trop tôt comme le soleil d'un ciel d'hiver. »
- 36 Ici, l'édifice religieux contrarie la nature. Alors que dehors, dans la rue, il y a du soleil et une agréable chaleur estivale, dans l'église il fait sombre, froid, et l'ambiance est désagréablement hivernale. Derrière le prétexte d'une anecdote touristique se cache le symbolisme de quelqu'un qui est (devenu) étranger au monde de la religion institutionnalisée, parce que là, entre la vraie lumière du soleil et les gens qui sont faits pour vivre au soleil, il y a l'écran des figures glaciales des vitraux, qui sont les symboles de l'Église en tant qu'institution. Ce touriste n'aura donc certainement pas la tentation d'« habiter dans la maison du Seigneur pour la durée de ses jours ».
- 37 Ce genre de symbolisation discrète et de subtile intertextualité sont caractéristiques de la poésie de la première période : aucune situation n'y est si banale qu'on ne puisse y retrouver la conception selon laquelle nous devons organiser nous-mêmes notre existence parce que l'intervention des instances supérieures n'est pas souhaitée. C'est cette conception qui se dégage aussi très nettement des deux derniers poèmes du recueil : « Afscheid van een land » et « Déjeuner onder het vee » [*Déjeuner parmi le bétail*].
- 38 Ce poème final reflète dans une certaine mesure le premier poème du recueil, comme les poèmes de la seconde moitié du recueil reflètent ceux de la première moitié. Car bien que *Onder het vee* ne soit pas subdivisé en parties, on peut suivre dans le recueil un

glissement assez symétrique du familier vers l'étranger. À mi-chemin se trouve un déplacement des références à la propre jeunesse, la maison, la compagne, les enfants et le paysage familier vers un cadre et des paysages étrangers, vers un pays chaud, des prés, des rivières, des montagnes et des vallées, où le narrateur se trouve surtout en tant que touriste : un paradis touristique⁸.

- 39 De ce qui précède on aura compris que ce paradis-là aussi est loin d'être idéal. Le titre « Afscheid van een land » montre qu'il faut aussi le quitter, mais, comme on l'a dit, ce n'est pas là le châtement d'un être soumis, mais l'acte autonome d'une personne libre. C'est en vertu de cette autonomie que, sans aucun doute, l'homme libre de « Toerist in kathedraal » rejoindra promptement l'extérieur.
- 40 C'est dans « Déjeuner onder het vee » que Kopland décrit de la façon la plus remarquable l'évolution de la dépendance vers l'autonomie. Le titre suggère un « Déjeuner sur l'herbe » à la Manet, même s'il n'a pas lieu dans le parc d'une ville mais dans un pré. Le poème se présente ainsi :

Wij zaten in het gras en
om ons heen zo ver je zag
graasde het vee en lag

tussen ons in op een matras
het déjeuner : worst en diverse
soorten kaas, een stuk paté

jij sneed het brood ik schonk
de wijn benieuwd hoe het vandaag
zou zijn en dronk

de worst was bœuf et porc
twee in een lieflijk heuvelland
en in de zon verdorde dieren
god hebbe hun zielen

kaasjes met de dode kleur
van keldermuren, in doosjes
met vrolijk mekkerende geiten
en monniken, caprice des dieux

een plak paté met vette randen
de zachte levers van ganzen, ziek
gemeste vogels, oiseaux pathétiques

en toen was alles op
waren wij eindelijk alleen
het vee herkauwde om ons heen
wij sliepen nog een uur of twee
de zon stond recht op onze kop

Nous étions assis dans l'herbe et
autour de nous aussi loin qu'on puisse voir
le bétail broutait

entre nous sur un matelas
il y avait le déjeuner : saucisson et diverses

sortes de fromages, un morceau de paté

tu as coupé le pain j'ai versé
le vin curieux de savoir comment il serait
aujourd'hui et j'ai bu

le saucisson était de bœuf et de porc
deux animaux desséchés
au soleil dans un charmant pays valonné
dieu ait leur âme

des petits fromages à la couleur morte
de murs de cave, dans de petites boîtes
avec des chèvres bêlant joyeusement
et des moines, caprice des dieux

une tranche de paté avec du gras au bord
de tendres foies d'oies, oiseaux gavés
jusqu'à la nausée, oiseaux pathétiques

et alors tout fut mangé
nous fûmes enfin seuls
le bétail ruminait autour de nous
nous dormîmes encore une heure ou deux
le soleil était juste au dessus de nos têtes.

- 41 Aussi simple qu'il puisse paraître à un Français, ce repas de midi réunit à peu près tous les ingrédients – en tous cas, dans les années 60 où ce poème a été écrit – qui rendent un séjour en France attrayant pour un Néerlandais : différentes sortes de fromages, du paté, du vin... tout cela dégusté en plein air et en été. La vie en plein air y est vraiment célébrée : par les mots évoquant la Cène « tu as coupé le pain j'ai versé / le vin » et aussi dans les paroles pieuses qui rendent hommage aux animaux morts.
- 42 Si, dans « Een psalm », l'enfant, après la prière du soir de sa mère et son départ de la chambre, avait le sentiment désagréable d'être « entre les chevaux et les vaches immobiles / abandonné dans un monde / d'herbe », dans « Déjeuner onder het vee », la présence de l'herbe et du bétail est plutôt rassurante.
- 43 Les humains tout comme les animaux sont en train de manger. Mais le bétail se contente d'herbe et les pique-niqueurs consomment toutes sortes de produits animaux ; en outre, ces produits ont souvent quelque chose à voir avec Dieu, même si cela n'est qu'incidemment mentionné (avec « dieu ait leur âme » et « caprice des dieux »). Puis le poème se conclut par un épilogue mystérieux.
- 44 L'élément mystérieux se trouve dans les mots « nous fûmes enfin seuls ». Pourtant rien n'a changé dans le paysage ; du premier au dernier vers, les gens se sont trouvés parmi le bétail : d'abord au milieu du bétail qui broute, ensuite parmi le bétail qui rumine. La seule chose qui ait disparu, c'est le saucisson, le fromage et le pâté. Manifestement, ces choses ont été ressenties comme des présences par les pique-niqueurs, comme des présences mortes, qui dérangent l'idylle champêtre : des animaux morts et animaux malades, et animaux encore, qui bêlent joyeusement. Et à travers ces animaux, comme on l'a dit, Dieu aussi était présent. Ce n'est que maintenant que tout cela a disparu, ce complexe de conscience et de fragilité, de promesses et de mort, qu'on est « enfin seuls », parmi le bétail et sans Dieu.

- 45 Ainsi, le premier et le dernier poème de *Onder het vee* se rejoignent l'enfant apeuré du premier poème était chaque soir « abandonné dans un monde d'herbe », l'adulte du dernier poème a dépassé, par l'acte de manger, la foi de sa jeunesse et se sent parfaitement à l'aise dans ce monde d'herbe, parmi le bétail, enfin seul, délivré du fardeau le plus lourd et le plus intolérable. Que l'on puisse être assis ou allongé au soleil de midi signifie que plus aucun vitrail d'église ne vient affaiblir ses rayons et qu'il n'y a plus d'instance supérieure qui voit comment tout se passe sous ce soleil. Parti d'un monde inquiétant de bétail sur du papier peint, chargé de sous-entendus religieux, on s'est retrouvé parmi le vrai bétail, non plus subordonné, mais autonome.
- 46 Comme on l'a dit, dans les recueils qui suivent immédiatement cette première parution, les notions religieuses et bibliques ont une place beaucoup plus réduite. Cependant, dans son second recueil, *Het orgeltje van yesterday*, Kopland semble revenir occasionnellement à la thématique teintée de religion de l'adieu, mais de façon moins structurée que dans *Onder het vee*. Je ne veux pas parler du poème ironique déjà mentionné, où des lutins – At et Ot – prennent une princesse pour Dieu, ni des poèmes qui présentent des références religieuses et bibliques se rattachant directement au milieu familial. Cela est le cas dans la série « Bij de dood van mijn vader » (À la mort de mon père), où, entre autres, la mère exprime l'absence de son mari par des termes empruntés au Psaume 102 et au *Cantique des cantiques* et où un poème évoquant un soir dans la maison du défunt se termine par « à jamais disparue / est l'enfance. Dieu bénisse / notre oubli », mots qui font penser à la courte prière que les enfants prononcent avant le repas : « Que Dieu bénisse ces aliments. Amen »⁹.
- 47 Je songe plutôt au tout premier poème du recueil et à quelques autres qui se réfèrent au paradis. De façon beaucoup plus explicite que dans *Onder het vee*, ce paradis est défini comme un lieu où on ne peut plus vivre. Ainsi, l'un des poèmes se termine par le vers « La terre promise est défendue » (« Brief uit het beloofde land » [*Lettre de la terre promise*] et un autre, qui commence par : « Une fois encore parcouru / le jardin d'Eden », se conclut sur : « On voyait bien que ça ne pouvait pas continuer comme ça » (« High noon »).
- 48 Toutefois c'est surtout dans le premier poème du recueil qu'on peut trouver matière à une réflexion allant dans le sens des remarques que j'ai faites à propos de *Onder het vee*. Ce poème entame la série « Drie wintergedichten » (Trois poèmes d'hiver), trilogie où résonnent les tristes souvenirs d'un amour impossible. Ces souvenirs sont rattachés à un paysage qui est le contraire de celui du Psaume 23 : il n'est pas charmant, herbeux ou paisible, mais humide, froid et désagréable : c'est un paysage mort. Le poème commence ainsi :

Door godvergeten vermotregend land
van gehucht naar gehucht, hand
in koude hand, dat gevoel hoop ik
met niemand meer te delen. Als
het niet hoeft.

À travers un pays de bruine oublié de dieu
de hameau en hameau, main
dans une main froide, ce sentiment j'espère
ne plus le partager avec personne. Si
cela n'est pas nécessaire

- 49 Autant *Onder het vee* commence sur une note douce et sentimentale (même si cela s'avère être surtout un procédé rhétorique pour pouvoir « retourner » la douceur et la sentimentalité), autant *Het orgeltje van yesterday* s'ouvre sur un monde rude et impitoyable. Si dans « Een psalm » il était encore question des « domaines de dieu » – mots en eux-mêmes ambigus – dans le premier des poèmes d'hiver, le pays est « oublié de dieu ». Dans ce pays, les hameaux ne peuvent plus évoquer l'idée de pastorale et de paradis, il n'est pas question de bétail que l'on rentre hiver et le soleil est absent.
- 50 C'est ce soleil précisément qui aurait pu changer le monde. On le comprend dans le second poème de la série, qui met l'accent sur le souvenir des désirs : le narrateur aurait voulu parcourir les prés et les villages avec sa bien-aimée et il aurait voulu dormir avec elle, mais tous deux redoutent l'isolement. Kopland a formulé ceci en trois strophes parallèles. Dans chacune d'elles il fait se transformer les désirs en craintes au moyen d'un passage consacré au soleil : d'abord le soleil couchant, puis le soleil vu par la vitre d'un café et enfin le soleil comme métaphore pour l'acte d'amour. Dans aucune des trois strophes on ne voit le soleil culminant de « Déjeuner onder het vee » ; dans aucune des trois situations le soleil n'est capable de réaliser un bonheur durable, encore moins l'illusion d'un paradis.
- 51 Ce paradis, dans ce second recueil comme dans le premier, est associé à l'image d'un soleil radieux. « High noon », le seul poème où il est nommé par son nom biblique (« jardin d'Eden »), ne le montre plus comme un lieu de pommiers et de pommes qui tombent ou qui sont cueillies, mais comme un lieu où la lumière crue du soleil et l'ombre profonde font un violent contraste. Cela pourrait être un commentaire sur l'association qui est faite dans *Onder het vee* du paradis avec la lumière naturelle (« Toerist in Kathedraal ») et avec les moments du milieu du jour. (« Afscheid van een land » et « Déjeuner onder het vee »). Dans « High noon », un tel paradis apparaît comme quelque chose d'impossible. Un changement notable – et cela s'avère dans le début négatif de *Het orgeltje van yesterday* – est intervenu dans la perception de Kopland depuis « Déjeuner onder het vee » : high noon, le moment où le soleil est au zénith, est devenu une situation invivable.
- 52 Je suis conforté dans cette vue par le poème qui précède « High noon », à savoir : « Onder de zon » [*Sous le soleil*]. Là où ces mots, qui évoquent l'Ecclésiaste, apparaissaient dans *Onder het vee* (dans le poème « Harmonie »), ils se rattachaient à la perspective de « moi le père » ; une telle perspective est ici complètement absente. Le narrateur est quelqu'un qui écrit d'un pays chaud et ensoleillé. Le poème insiste beaucoup sur la mélancolie que génère le caractère périssable de toutes choses, mais surtout de nos illusions. Cela donne :

Onder de zon is veel verbleekt.
 Wat bleef zijn de beenderen
 als een gestalte nog liggend
 zoals ik die verliet.
 Wat ik schreef in mijn brieven
 is niet het verdriet zelf
 maar mijn schaduw, hoe die
 zieh buigt en buigt over
 wat bleef van wat er misschien
 nooit is geweest.

Sous le soleil beaucoup a pâli
 Ce qui est resté ce sont les os

comme une forme encore étendue
telle que je l'ai quittée.
Ce que j'ai écrit dans mes lettres
ce n'est pas le chagrin lui-même
mais mon ombre, et comment elle
se penche et se penche encore sur
ce qui est resté de ce qui peut-être
n'a jamais été.

- 53 Ce poème est beaucoup moins concret et anecdotique que les poèmes de *Onder het vee*. Cela, d'une part, rend l'intention conceptuelle plus claire et, d'autre part, laisse beaucoup plus de choses sous silence, ces choses qui, peut-être, n'ont jamais été. Il est vrai que ce poème parle de chagrin et, à la lumière d'autres poèmes, ce peut être le chagrin de la disparition d'un être aimé, mais, placé comme il l'est entre des poèmes qui se réfèrent à la terre promise et au paradis, c'est surtout une référence à toutes ces belles illusions religieuses.
- 54 Là aussi il est question de soleil et d'ombre. Le premier vers peut être interprété comme le constat du fait que beaucoup de choses ont échoué dans le monde. Par la formulation « onder de zon » Kopland veut peut-être indiquer que tout cela est arrivé après l'évolution vers l'autonomie à laquelle il a donné forme dans « Déjeuner onder het vee ». À présent on ne se trouve plus dans un monde pastoral de prairies et de vaches qui ruminent. On est seulement face à des ossements et avec sa propre ombre, qui se penche sur les restes d'un passé qui peut-être n'a jamais existé. Il n'y a pas non plus de distanciation par rapport aux os d'autres morts, comme dans « Pastorale » ; non, dans *Het orgeltje van yesterday*, le monde sous le soleil a dépassé la pastorale.
- 55 Après cela Kopland semblait avoir dit tout ce qu'il avait à dire en matière de religion. Mais comme on l'a signalé, toutes ces notions réapparaissent dans *Al die mooie beloften*, accompagnées d'ailleurs de multiples commentaires, suffisamment clairs, même pour ceux qui n'avaient rien décelé auparavant. Dans le cycle « G » de ce recueil, Kopland a construit une image de Dieu à partir d'une série de paradoxes, dans laquelle le sujet du titre est présent et absent à la fois. Même quand, dans le dernier poème de ce cycle, G est désigné comme n'étant « personne », il n'est pas pour autant définitivement éliminé. Après plusieurs poèmes il émerge à nouveau, comme s'il pouvait à la fois exister et ne pas exister. Cette démarche est caractéristique d'un poète qui, à plusieurs reprises, a indiqué qu'il préférerait les paradoxes aux certitudes.
- 56 À cet égard aucun poème n'est le dernier ; ainsi la vision de *Het orgeltje van yesterday* n'est pas non plus la vision ultime de Kopland : tout peut être de nouveau reconsidéré. Van Domselaar revient sur cette attitude en évoquant la fascination de Kopland pour le Psaume 23, ce à quoi Kopland répond :
- Je dois l'admettre, je trouve que c'est un très beau texte. Seulement, si on prend ce qu'il y a là-dedans comme des promesses littérales, si on y croit profondément et qu'on y attache son réconfort et son salut, alors c'est très existentiel quand, à un moment donné, on découvre que ces promesses sont de fausses promesses. Mais ce qui est bizarre, c'est que ce psaume, quand je le relis, me procure malgré tout quelque chose comme de l'émotion, du réconfort. Cela vient de ce que je le lis maintenant comme de la poésie, comme une métaphore qui contiendrait l'acceptation de la vie et de la mort (van Domselaar 1989).
- 57 C'est précisément cette capacité d'accepter l'ambiguïté qui permet à Kopland, même en 1996, d'écrire encore des poèmes dans lesquels les belles promesses ne sont pas refusées, mais où, en quelque sorte, il rappelle à Dieu que ce qui est promis est dû. Cela

est le cas en particulier dans « De moeder het water » (Kopland 1996), qu'il a écrit à la demande du quotidien *NRC Handelsblad* à l'occasion de l'inauguration du nouveau pont sur le Waal, à Zaltbommel. Ce pont porte en effet le nom du poète Martinus Nijhoff, qui a écrit en 1934 le poème devenu célèbre « De moeder de vrouw » [*La mère la femme*], dans lequel une visite au pont sur le Waal, nouveau à l'époque, débouche sur l'image d'une femme de marinier chantant un psaume, qui rappelle au poète sa mère très croyante.

- 58 Dans la forme comme dans le fond, Kopland est resté proche de l'exemple de Nijhoff : son poème aussi est un sonnet, avec également les mêmes rimes que celui de Nijhoff, et chez lui aussi il est question du chant d'un psaume et d'une mère¹⁰. Il y a une différence, c'est que Kopland n'a pas besoin du prétexte d'une visite à un pont et du chant d'une femme de marinier pour en arriver à sa mère. C'est plutôt l'inverse : dans son poème, le narrateur se rend dans le centre hospitalier où séjourne la femme âgée, vraisemblablement atteinte de démence sénile. À cause de son esprit égaré, il la perçoit comme quelqu'un qui vogue « sur des eaux tranquilles vers un infini là-bas et / plus tard ».
- 59 Dans un certain sens ce poème, nous ramène aux premiers poèmes de *Onder het vee* aussi bien que de *Het orgeltje van yesterday*. Comme dans « Een psalm », la mère et le fils sont ensemble, même si les rôles sont presque inversés ; comme dans le premier des « Drie wintergedichten », il est question d'un environnement « oublié de dieu » : cette fois c'est la solitude du centre hospitalier. Le texte du poème est le suivant :

Ik ging naar moeder om haar terug te zien.
Ik zag een vreemde vrouw. Haar blik was wijd en
leeg, als keek zij naar de verre overzijde
van een water, niet naar mij. Ik dacht, misschien

- toen ik daar stond op het gazon, pilsje gedronken
in de kantine van 't verpleeghuis, de tijd
ging langzaam in die godvergeten eenzaamheid
- misschien zou het goed zijn als nu Psalmen klonken.

Het was mijn moeder, het lijfje dat daar roer-
loos stond in 't gras, alleen haar dunne haren
bewogen nog een beetje in de wind, als voer

zij over stille waatren naar een oneindig daar en
later, haar God. Er is geen God, maar ik bezwoer
Hem Zijn belofte na te komen, haar te bewaren.

Je suis allé chez ma mère pour la revoir.
J'ai vu une femme étrangère. Son regard était écarquillé et
vide, comme si elle regardait la lointaine autre rive
d'une étendue d'eau, non pas moi. J'ai pensé, peut-être

lorsque j'étais là sur le gazon, ma bière bue
à la cantine de la maison de soins, le temps
passait lentement dans cette solitude oubliée de Dieu
peut-être que maintenant des Psaumes seraient les bienvenus.

C'était ma mère, le corps menu qui se tenait là
immobile dans l'herbe, seuls ses cheveux anémiques

s'agitaient encore un peu au vent, comme si elle voguait

sur des eaux tranquilles vers un infini là-bas et
plus tard : son Dieu. Il n'y a pas de Dieu, mais je L'ai conjuré
de tenir Sa promesse, de la préserver.

- 60 Là aussi on entend le Psaume 23, car non seulement les eaux évoquées sont qualifiées de « tranquilles », mais la mère se trouve aussi dans une sorte de pré d'herbe fraîche¹¹. Comme dans « Een psalm », nous ne connaissons que les pensées du fils. Mais dans la prise de conscience que ses propres conceptions ont maintenant moins d'importance que celles de sa mère, il s'avise qu'il serait approprié que justement dans cet endroit oublié de Dieu des Psaumes se fassent entendre (il écrit même le mot avec une majuscule). Tout cela s'accorde pleinement à l'atmosphère de poèmes précédents où résonne le Psaume 23.
- 61 Cependant, la conclusion du poème – dans laquelle Kopland reste proche du vers final de Nijhoff « Louez le Seigneur, chantaitelle, Sa main vous préservera » – se rattache plutôt à la série de paradoxes à partir desquels est construite l'image de Dieu dans le cycle « G ». De la même façon que dans *Al die mooie beloften*, « G » ressurgit de nombreux poèmes après avoir été défini comme n'étant « personne » dans le dernier poème du cycle, de même dans ce poème-ci, Dieu est simultanément nié et invoqué. Le fait que Kopland rappelle au Dieu qui n'existe pas que ses promesses valent pour ceux qui y croient, est une concession à la foi de sa mère : les conceptions qu'il a lui-même développées, il ne les fait pas obligatoirement valoir pour elle. Une fois de plus, le poète Kopland se révèle, selon les termes d'un des critiques de ses poèmes traduits en français, *furieusement humain*.
- 62 Dans ce poème Kopland prend congé de sa mère, ce qui, en la circonstance, veut aussi dire : de celle qui le liait à la religion. Bien plus clairement que dans les années soixante, il adopte dans ce poème une position apparentée à celle d'autres auteurs d'horizons calvinistes qui prennent congé de leur famille spirituelle par le biais de la littérature et souvent dans la langue de la Bible. À la lecture du journal de Kopland « Over het maken van een gedicht » on peut déduire qu'il estime qu'une telle rupture est purifiante :
- La religion remplace les rapports par le mythe des rapports, la religion est le remplissage d'un vide total. Ce dont se plaignent les personnes dépressives (j'ai parlé beaucoup avec des dépressifs) c'est que même la religion ne leur apporte plus de soutien, dieu est parti, émotionnellement absent, métaphore de leur propre déroute, du fait de ne plus pouvoir sentir, penser, attendre, espérer, ne plus pouvoir nouer de contacts.
- Freud dit que ces gens sont rejetés, blessés, et profondément ulcérés et je pense qu'il a raison. Ils n'ont pas dit adieu à leurs parents, ils se sentent renvoyés, comme Œdipe se sentait renvoyé et voulait retrouver sa mère. Il n'y a pas de meilleur moyen de lier les gens que de les renvoyer, ils veulent toujours revenir. La religion dit que c'est possible, ma poésie dit que cela ne se peut pas. (Kopland 1978 : 42)
- 63 Rutger Kopland ne s'est pas laissé renvoyer du paradis ou de la religion institutionnalisée ; il est parti de lui-même, tout en restant ému par la voix des fausses promesses.

BIBLIOGRAPHIE

Bible – La Bible. Nouvelle traduction, à la demande de la Nederlandsch Bijbelgenootschap réalisée par des commissions constituées à cet effet. Leeuwarden z.j.

Brokken 1993 – Jan Brokken, De worggreep van Calvijn. In : Jan Brokken, *Spiegels. Interviews en reportages*. Amsterdam-Antwerpen 1993, pp. 91-115. [publié précédemment in *Haagse Part*, juillet 1981].

van Deel 1980 – Tom van Deel, Al die mooie beloften. Tom van Deel in gesprek met Rutger Kopland. In : *Dimensie*, jrg. 4, nr. 2, 1980, pp. 27-30 [publié précédemment in *Trouw*, 15-12-1978].

Deflo 1981 – Lionel Deflo, De poëzie van Rutger Kopland : een proces van denken en voelen tussen herinnering en verwachting. In : *Ons erfdeel*, jrg. 24, nr. 3, mai-juin 1981, pp. 334-347.

van Domselaar 1989 – Kees van Domselaar, Rutger Kopland en de herinnering aan het onbekende : « Dichten lijkt op déjà-vu ervaring, je wist het al ». In : *Utrechts Nieuwsblad/NZC*, 23-3-1989.

Evenepoel 1988 – Stefaan Evenepoel, Twintig jaar Kopland in Viaanderen (1965-1985). In : *Ons erfdeel* jrg. 31, nr. 5, novembre-décembre 1988, pp. 721-731.

Evenepoel 1992 – Stefaan Evenepoel, *Volmaakt onaf. Een verteltechnische en stilistische analyse van Rutger Koplands vroege poëzie*. 2 din. Leuven 1992. [thèse Université Catholique de Louvain]

Goedegebuure 1989 – Jaap Goedegebuure, Dan moet hij er toch zijn als ik hem zoek. Over literatuur en religie. In : Jaap Goedegebuure, *Nederlandse literatuur 1960-1988*. Amsterdam 1989, pp. 223-244.

Goedegebuure 1993a – Jaap Goedegebuure, 18 augustus 1988 : Jan Woltershondt in Göteborg een lering over ryndybelse inpiratie. Nederlandse schrijvers en de Schrift. In : M.A. Schenkeveld van der Dussen e.a. (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993, pp. 859-866.

Goedegebuure 1993b – Jaap Goedegebuure, *De Schrift herschreven. De bijbel in de moderne literatuur*. Amsterdam 1993.

van den Hoofdakker 1976 – R.H. van den Hoofdakker, *Een pil voor Doornroosje. Essays over een wetenschappelijke psychiatrie*. Amsterdam 1976, pp. 12-48.

Jessurun d'Oliveira 1973 – H.U. Jessurun d'Oliveira, Rutger Kopland : Melancholie van licht bevroren boerenkool. In : Kees Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira en J.-J. Oversteegen (red.), *Literair lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*. Amsterdam 1973, pp. 189-202.

Kopland 1966 – Rutger Kopland, *Onder het vee*. Amsterdam 1966.

Kopland 1968 – Rutger Kopland, *Het orgeltje van yesterday*. Amsterdam 1968.

Kopland 1969 – Rutger Kopland, *Alles op defiets*. Amsterdam 1969.

Kopland 1973 – Rutger Kopland, *Wie wat vindt heeft siecht gezocht*. Amsterdam 1973.

Kopland 1975 – Rutger Kopland, *Een lege plek om te blijven. Plaatsen passages*. Amsterdam 1975.

Kopland 1978 – Rutger Kopland, *Al die mooie beloften*. Amsterdam 1978.

Kopland 1996 – Rutger Kopland, De moeder het water. In : *NRC Handelsblad*, 5-1-1996.

Küsters 1988 – Wiel Küsters, *Monoloog in de bergen. Over Rutger Kopland*. Maastricht 1988.

van Marissing 1971 – Lidy van Marissing, Rutger Kopland : de macht en onmacht van woorden.

In : Lidy van Marissing, *28 interviews*. Amsterdam 1971, pp. 161-165.

Mol 1986 – David Mol, *Het hoge woord. Opkomst, bloei en verloop van literatuur in en aan de rand van de calvinistische wereld*. Kampen 1986.

Roggeman 1972 – Willem M. Roggeman, Gesprek met Rutger Kopland. In : *De Vlaamse Gids*, jrg. 56, nr. 1, janvier 1972, pp. 2-5.

Zuiderent 1981 – Ad Zuiderent, Koplands afscheid van een land van bergen en dalen. In : *Voortgang van het onderzoek in de subfaculteit Nederlands aan de Vrije Universiteit*, dl. I, 1981, pp. 75-85.

Zuiderent 1994 – Ad Zuiderent, Rutger Kopland : « leder mens zou een dier moeten zijn ». In : Anja de Feijter en Aron Kibédi Varga, (réd.), *Dichters brengen het te weeg. Metafysische vraagstellingen in de moderne Europese poëzie*. Kampen 1994, pp. 157-169.

Zuiderent 1995 – Ad Zuiderent, God bij Krol : « één woord is voldoende ». In : *Bulletin*, jrg. 25, nr. 230, novembre 1995, pp. 16-24.

NOTES

1. – Jan Wolkers, *Tarzan in Arles*, Amsterdam, 1991 (cité dans Goedegebuure 1993a : 859).
2. – Le texte de la participation de Kopland à cette émission se trouve dans *Mol* 1986 : 101-107.
3. – Ces discussions étaient, entre autres, liées à la liberté de ton en matière de sexualité dont fait preuve l'œuvre de Wolkers.
4. – À ce propos il est à noter qu'en Flandre ce sont surtout des nouveaux réalistes qui ont sensibilisé le public à l'œuvre de Kopland (Evenepoel 1988).
5. – Dans la première étude d'envergure consacrée à l'œuvre de Kopland, Jessurun d'Oliveira, à propos du thème du paradis terrestre, parle de « l'expulsion quotidienne contre laquelle rien ne sert de résister » (Jessurun d'Oliveira 1973 : 190).
6. – Deflo qualifie la plus grande partie des poèmes de *Onder het vee* d'« évocations d'ambiances, de scènes de nature arcadiennes et idylliques » (Deflo 1981 : 336).
7. – Evenepoel a démontré que Kopland ne se base pas sur la traduction officielle de la Bible (traduction des États-Généraux) mais sur la Nouvelle Traduction de la Société Biblique Néerlandaise (Nieuwe Vertaling van het Nederlands Bijbelgenootschap) (Evenepoel 1992 : 356 ; 362).
8. – Pour la signification religieuse de ce paysage de montagnes, voir Zuiderent 1981. Voir aussi Küsters 1988.
9. – Voir aussi les constatations de Jessurun d'Oliveira concernant les références à Jean 8 contenues dans cette série (Jessurun d'Oliveira 1973 : 193).
10. – Des rapports ont déjà été établis entre de précédents poèmes de Kopland et certains poèmes de Nijhoff (cf. Küsters 1988 : 16-25). Mais nulle part la relation n'est aussi évidente que dans le poème étudié ici.
11. – Le fait que les eaux ne soient pas qualifiées de « tranquilles » mais de « paisibles » me semble dépourvu de signification particulière. La première formulation est empruntée à la Nouvelle Traduction de la Bible et la seconde à la traduction des États-Généraux.

RÉSUMÉS

Malgré le courant de déconfessionnalisation et le recul des églises, la place de la Bible comme source d'inspiration de la littérature néerlandaise s'est, depuis quarante ans, plutôt développée au lieu de se réduire. Le poids de la religion calviniste et les efforts des écrivains pour s'en libérer sont étudiés avec plus d'attention par la critique. Le poète Rutger Kopland (*1934) s'inscrit dans les marges de cette tendance. Cet aspect de l'œuvre n'a pas été remarqué d'emblée. La nouveauté de ton, l'accent mis sur les émotions et la place accordée aux événements de la vie ordinaire ont tout d'abord masqué les éléments bibliques présents tout au long de l'œuvre. L'épisode du Paradis et du Psaume 23 sont particulièrement importants. Depuis son premier recueil, *Onder het vee* [Parmi le bétail] (1966) jusqu'au poème récent « De moeder het water » [La mère l'eau] (1996), ces références bibliques accompagnent l'évolution de l'auteur. Bien loin d'aspirer au retour vers la protection d'un Paradis perdu, il se trouve bien dans ce monde, sous un ciel vide : l'idée d'un Dieu tout puissant sous le regard duquel on serait constamment obligé de vivre – dans le Paradis donc – lui est insupportable. Liées tout d'abord aux angoisses enfantines, la Bible ne devient acceptable que si on la lit comme une œuvre poétique. L'homme retrouve ainsi son autonomie et, libre, peut être ému par la voix des fausses promesses.

Tegen de stroom van secularisatie en ontkerkelijking in is de creatieve invloed van de Bijbel sinds een jaar of veertig in de Nederlandse literatuur eerder toedan afgenomen. Critici besteden steeds meer aandacht aan de plaats die het calvinisme in de literatuur inneemt en de strijd die veel schrijvers hebben moeten leveren om zich eraan te onttrekken. De dichter Rutger Kopland (*1934) hoort hier ook, zij het gedeeltelijk, bij. Deze thematiek bleef eerst onopgemerkt. De nieuwe klank van zijn werk, de nadruk op emoties en de aandacht voor alledaagse anedotiek hebben in eerste instantie het bijbelse element op de achtergrond gehouden. Het gaat hoofdzakelijk om het paradijsverhaal en Psalm 23. Deze teksten zijn vanaf zijn eerste bundel *Onder het vee* (1966) tot en met een van de laatste gedichten « Moeder het water » aanwezig. De dichter verlangt niet naar de geborgenheid van het verloren Paradijs, in tegendeel : hij voelt zich thuis in deze wereld, onder een lege hemel. Het idee om aanhoudend onder het oog van een almachtige God te moeten leven – in het Paradijs dus – is hem onverdragelijk. De Bijbel is in het vroege werk verbonden met angsthinneringen uit zijn jeugd en is pas aanvaardbaar wanneer ze als poëzie wordt gelezen. Pas dan wordt de mens zelfstandig en kan hij – vrij zijnde – ontroerd worden door de taal van valse beloften.

AUTEURS

AD ZUIDERENT

Université Libre, Amsterdam